

# ARTIGOS

---

## ENSAIO SÔBRE A HISTÓRIA DA MORAL E DA ARTE LÍRICA NA GRÉCIA (II).

---

(Continuação).

### A MÚSICA NA GRÉCIA E O APARECIMENTO DA POESIA LÍRICA.

---

#### I. — Da poesia épica à poesia lírica.

Do VIII ao século VI, desenvolve-se na Grécia a poesia lírica, monodia ou coral, de origem litúrgica, e que evolui para a meditação sôbre a existência humana, especialmente entre os elegíacos e jâmbicos.

Nesta idade lírica, que sucede às narrações épicas de caráter nacional, vemos aparecer os primeiros ensaios de um conhecimento do Homem, ao lado de um conhecimento da Natureza e da História, dos quais nasceu a prosa dos naturalistas e historiadores.

Esta evolução, paralela à expansão do mundo grego, muitas vêzes se vê associada às guerras e lutas ao interior das próprias cidades, com a queda da realeza e o domínio dos aristocratas. O poder da nobreza, assegurado na propriedade da terra e do sacerdócio, sem que existisse um direito escrito, encontrará, porém, na vida urbana que se vai desenvolvendo, um primeiro impedimento à sua consolidação.

As reivindicações do artesanato urbano e dos negociantes que vivem do comércio próspero com as novas colônias, conduzem às aspirações democráticas que se tornaram em governos despóticos; e a tirania por que passam quase tôdas as cidades gregas (24) terminará por impor um compromisso entre aristocratas e democratas, para a destituição dos tiranos e o estabelecimento de constituições redigidas pelos legisladores, com o propósito de pôr têrmo às lutas de partidos e assegurar um direito público, inspirado nas novas vicissitudes da história grega.

---

(24). — Em tempos diversos, Gipselido, em Corinto; Pisítrato, em Atenas; Policrates, em Samos; Falaris, em Agrigento; Gelão, em Siracusa.

As circunstâncias que presidiram à constituição d'este direito público — em oposição à experiência das tiranias — poderia explicar o caráter individualista que o separa da sociedade primitiva e patriarcal do “genos”.

O progresso da consciência moral, paralelamente à construção de um Direito a que preside, se revela então na revolta com que, condenando-se a tradição da responsabilidade coletiva, se acentua a natureza pessoal da experiência moral.

Desta evolução, não poderia separar-se a consciência religiosa, ainda intimamente associada à moral, na qual vemos desaparecer progressivamente a antiga explicação dos males humanos como castigo dos deuses.

Por vêzes já se anuncia a recompensa à virtude; e a vida do Além, que não teve igual importância para a moral de Homero e de Hesíodo, virá a constituir uma nova preocupação da moral, especialmente em virtude de doutrinas místicas que nela prometem, para os iniciados, a volta ao paraíso perdido.

O caráter pessoal da experiência moral, revelado em alguns dos gêneros da poesia lírica, que por êle se distancia da poesia épica de caráter nacional, está associado ao próprio estilo peculiar dos poetas que nêle encontram a liberdade métrica necessária para o canto próprio às ocasiões a que se destinam.

Sem que esta circunstância interesse diretamente à moral, é conveniente, porém, conhecer as origens da poesia lírica para melhor compreender a razão de seu conteúdo.

A separação entre os dois períodos não poderia ser proposta — como aconteceu, por vêzes, entre historiadores da arte do século XIX — nem em termos de gêneros exclusivos, nem de um desenvolvimento da poesia épica para a poesia lírica.

Em verdade, a poesia épica está associada igualmente ao canto, e os poemas homéricos eram herdeiros de uma tradição coral, especialmente de cantos sagrados em honra às divindades, ora celebrando a história de um deus e cantando seus louvores, ora incitando os homens à piedade; e, ainda, de cantos que tiveram por inspiração a vida cotidiana (25).

De outro lado, não seria razoável supor que durante o período épico — e, ainda, antes d'êle — os acontecimentos da vida não houvessem inspirado a poesia e a música na composição

---

(25). — V. os cantos semelhantes aos de Demódo no palácio do rei Menelau (*Odisséa*, VIII, 26 e ss.; *Odisséa*, XXII, 133-145); os cantos de lavradores e vindimadores (*Ilíada*, XVIII, 569-572) e ainda cantos de himeneu (*Ilíada*, XVIII, 590 e ss.).

das cantigas de ninar, dos cantos de himeneu, nas lamentações pela morte e nas peãs de sacrifício que se vêm desenvolver-se na poesia lírica; podendo-se dizer que “a poesia lírica deve ter constituído, na vida literária dos gregos, o mais antigo de todos os gêneros”.

A êste convencimento — que, apenas, não conta com documentação precisa — são levados alguns pesquisadores que por vêzes vêm em algumas passagens dos poemas homéricos, “com redação reconhecidamente arcaica”, sobrevivências de uma poesia anterior (26), talvez de origem asiática, que teve sua estrutura métrica associada ao canto.

Aliás, crendo os gregos que a música se devia a Olimpo, Terpandro e Clonas, de quem, assim, igualmente se originava a poesia lírica, com mais Orfeu, Crisótemis, Olen, Melanopo, Filamão, Tâmiris, Hiagnis, Dares, Museu, Lino e Eumolpo, e os situando em época muito anterior a Homero, seria impossível separarem-se os dois períodos como se a êles correspondessem épocas determinadas com gêneros poéticos diversos.

O certo, porém, é que a poesia épica inteiramente narrativa se sobrepôs à poesia lírica, provavelmente a ela anterior, em virtude do conteúdo histórico que despertava o entusiasmo das multidões voltadas para as glórias de um passado, no qual encontravam a unidade nacional que se consolidava pela unidade mitológica e pela constitucionalização do Olimpo, a ponto de tornar-se “almost the Bible of the Greek, his ultimate appeal both in religion and in ethics”... “taught in the schools, quoted in law courts, recited in the street; and from which the teacher drew his moral instances, the rethorician his allusions, the artist his models, everyman his conception of the gods” (27).

Assim, somente mais tarde se verá o renascimento da poesia lírica, na qual a importância do mito (28) próprio à poesia épica, cede lugar às idéias e sentimentos que as situações sugerem à consciência livre para alterar inclusive a tradição,

---

(26). — *Odisséa*, VI, 42-46.

(27). — G. Lowes Dickinson, *The Greek view of Life*, pág. 43.

(28). — “Le mythe est la première forme sous laquelle l'esprit grec ait pensé. Soit qu'il essayât de s'expliquer à lui-même les rapports de l'homme avec la divinité, soit qu'ils réfléchit aux principes de la morale, soit qu'il interrogeât sur l'origine de l'humanité, sur celle des races, des cités, des familles, partout il créait des mythes. Une admirable poésie, celle qui se résume dans les noms d'Homère et d'Hésiode, consacra, pour ainsi dire, les principaux de ces mythes et donna l'essor à beaucoup d'autres”. ...Ce n'est que fort tard, et à une époque relativement récente, que l'esprit, plus mûr, s'affranchit de cette manière de penser”. (M. e A. Croiset, *Histoire de la littérature Grecque*, II, pág. 5).

sempre que o poeta quer tornar-se “o intérprete da multidão” (29).

Sabemos que os poemas épicos eram cantados; mas, não há qualquer notícia sobre o gênero musical que a eles correspondia, além do que de monótono se pode imaginar a partir de sua estrutura métrica incapaz de acompanhar a variedade de sentimentos, pessoais ou coletivos, tristes ou alegres, solenes ou apaixonados que se revela na poesia lírica, atendendo-se às circunstâncias da ocasião.

Assim é que na nova métrica — com variedade múltipla de combinações — encontrará a poesia lírica a oportunidade de associar, ao conteúdo dos versos que expressam sentimentos variados, a experiência estética própria ao estado de alma que o canto deve encontrar.

A importância da música na poesia lírica é de tal ordem que nela se distinguem métricas diversas, inclusive em razão dos recursos instrumentais de que se servem. A propósito, diz A. e M. Croiset: “La poésie lyrique remit en honneur l’accompagnement instrumental et le chant, rendus plus savants et plus expressifs”... “La poésie lyrique, en thèse générale, était essentiellement destinée à être chantée. La voix d’un soliste ou celle d’un chœur faisaient entendre les paroles “aillées” du poète” (30).

## II. — A linguagem lírica.

Tiveram os gregos inicialmente a lira, da qual nasceu a cítara. Mais tarde, porém, receberam a flauta, ao que se sabe, de origem levantina.

A introdução de novo instrumento é responsável pela luta entre citaristas e auletas; os primeiros, representantes da poesia mélica que se servia da cítara, e os outros da poesia elegíaca e jâmbica que, pelo seu acompanhamento por instrumento espúrio, despertou inicialmente a repulsa que se vê na lenda do auleta Marsias vencido por Apolo citarista.

Entretanto, é aos auletas que se deve o rigor da métrica e do ritmo que se estendeu mais tarde também à poesia dos citaristas; pois, se na poesia mélica podia o poeta improvisar o acompanhamento da cítara para atender à métrica menos rigorosa dos versos, na poesia elegíaca e jâmbica, declamada

(29). — M. Croiset, *La poésie de Pindare et les lois du lyrisme grec*, pág. 139.

(30). — *Op. cit.*, II, pág. 7.

por outrem, era indispensável a perfeita concordância entre o compasso verbal e musical.

Essa é a origem da bipartição da poesia lírica entre as **composições declamadas**, dos poetas auletas, e as **poesias cantadas**, ao som da lira ou da cítara.

A separação entre a poesia mélica e a poesia áulica não perdurou, porém, por muito tempo; pois, à medida em que o rigor do compasso verbal se estendia às composições citareadas, monódias ou corais, também a elegia e o jambo se tornaram progressivamente independentes do compasso musical, alcançando uma estrutura métrica que lhes assegurava inteira independência de composição.

Nesta evolução para uma só poesia que conservou, da diversidade de origem instrumental, a variedade de combinação métrica, o conteúdo dos versos esteve sempre associado ao resultado estético propositadamente procurado na métrica própria ao estado de alma que se queria criar. “Cette souplisse expressive fut plus au moins grande selon les genres. Quelques-uns restèrent tout voisins de l'épopée. D'autres s'en écartèrent davantage. D'autres enfin arrivèrent à une variété de mètres extraordinaire, inventant pour chaque circonstance des combinaisons rythmiques différentes, et celles-ci d'une ampleur, d'une richesse dont l'épopée ne pouvait donner aucune idée. En tout cela ce fut toujours un instinct délicat d'harmonie qui servit de règle. La forme se modela sur le fond. L'art eut toujours, en Grèce, cette suprême beauté, de créer avec l'idée la forme la plus capable de la bien rendre” (31).

A inovação trazida pela poesia lírica não se ateu, porém, apenas à variedade de estrutura métrica. Sendo uma poesia, ao início, essencialmente local, nela se encontrará ainda a variedade lingüística correspondente aos dialetos próprios aos concidadãos do poeta (32), podendo-se desde logo indicar os principais: o jônio, em Esmirna ou em Ceos, o dórico, em Esparta, no Peloponeso e no Ocidente, norte da Hélade, e o eólico em Lesbos, na Ásia Menor, e especialmente na parte central da costa.

(31). — A. e M. Croiset, op. cit., II, pág. 9.

(32). — “Les fêtes que le lyrisme célèbre sont avant tout les fêtes de la cité. Les choeurs qu'il appelle au chant et à la danse sont formés de concitoyens du poète. Si c'est lui-même qui chante, c'est à des amis, à des convives, à un petit groupe particulier qu'il s'adresse. Le dialecte qu'il parle est par conséquent le dialecte même du pays où il vit”... (A. e M. Croiset, op. cit., II, pág. 9).

Esta variedade de dialetos permitirá a maior liberdade de expressão alcançada pela poesia lírica, quer em razão do talento e inspiração pessoal ou das circunstâncias de momento presentes na composição muitas vezes destinada a uma ocasião especial.

Era ela um gênero antigo — como sabemos; mas, livre da tradição que pesava sobre a poesia épica, em que a narração de caráter nacional ou própria à comunidade, apenas dava, para a consciência, o sentimento ou de uma unidade histórica de glórias comuns, já distante num passado longínquo que mais se conservava como expressão mitológica, ou de simples solidariedade comunitária.

Dessa unidade histórica procurada pela poesia épica estava, porém, ausente o Homem. Na moral heróica que nela se anuncia, não se encontrava qualquer resposta para os problemas espontaneamente levantados pela consciência que procura, nos limites estritos da sua existência real o conhecimento da natureza humana.

A maior liberdade de expressão da poesia lírica viria pois contribuir para o conhecimento do homem nas condições de sua existência real, possível de expressar-se com a espontaneidade de livre criação poética.

Apesar de sua origem litúrgica de caráter coletivo, desde logo se desenvolvem no lirismo as composições de caráter pessoal, próprias à elegia, e que constituem o primeiro passo para a universalização de preocupações humanísticas que o distinguem da poesia épica.

A êsse novo conteúdo corresponderá uma estilização progressiva que, libertando o lirismo das expressões dialetais, virá permitir a universalização dos personalismos em que mais espontaneamente se procurou a expressão dos sentimentos e idéias próprias do poeta.

Da estilização de cada uma das expressões dialetais em que a poesia lírica primeiramente se revelava, nasceram os gêneros correspondentes à plenitude literária que alcançaram. Assim é que a liberdade dialetal e o caráter local da linguagem lírica só existiram realmente no primeiro dos dois séculos que compreendem o lirismo. “Plus tard, il s'établit une tradition lyrique et une sorte de canon général analogue à celui que l'épopée ionienne avait précédemment constitué. Chaque genre lyrique fut comme voué au dialecte dans lequel il avait pour la première fois conquis la plénitude de sa dignité littéraire. C'est ainsi que le lyrisme choral s'exprima toujours en

dorien, même dans le drame attique du Ve. siècle” (33) ainda que restrito às terras dóricas e limitado, o seu emprêgo, à tragédia.

Ao lado da importância que então teve o dialeto dórico, vemos desenvolver-se o gênero próprio ao dialeto eólico constituindo, êles, os dialetos principais da poesia lírica.

Por sua vez, a diversidade entre a língua popular corrente, e a língua literária já não terá, então, maior importância, servindo-se os poetas líricos apenas desta linguagem poética que lhes permitirá os neologismos necessários à criação e desenvolvimento de uma **linguagem lírica**, quer pela aglutinação de termos já existentes como pela invenção espontânea de outros, sempre que necessário à poesia.

A êste recurso, próprio do lirismo, se voltarão especialmente os poetas trágicos para os quais a sonoplastia coral constituirá nôvo elemento da experiência estética associada ao drama.

Assim, a diversidade de construção métrica e lingüística (34), mais a estilização própria que o lirismo vai progressivamente alcançando, são critérios que permitem distinguir o lirismo primitivo dos cantos populares, com combinações métricas simples e monótonas, do lirismo das idades clássicas, em que na variedade poética de sua estrutura está presente a preocupação de uma sabedoria voltada para os problemas humanos.

Esta evolução aconteceu ainda, como era natural, na música própria ao canto lírico, a ponto de se pensar, às vezes, que a ela se deve a variedade de construções métricas — que distinguem o lirismo primitivo do lirismo culto das idades clássicas — desde a composição mais simples — o verso — até às composições mais complicadas internamente e mais extensas, como no caso dos **sistemas** e dos **períodos**.

A coincidência, ao século VII, entre a evolução da música ao lado da evolução da estrutura métrica da poesia lírica, não deve levar à suposição de que a constituição da música culta, àquêle tempo, teria imposto à poesia as alterações que então nela existiram.

Em verdade, não se inventaram propriamente novas estruturas musicais — o que seria impossível dentro das limi-

---

(33). — A. e M. Croiset, *op. cit.*, II, págs. 10-11.

(34). — “Avec l'épanouissement du lyrisme, à partir du septième siècle, les combinaisons deviennent bien plus riches encore, et ne cessent de se développer”. (A. e M. Croiset, *op. cit.*, II, pág. 37).

tações dos recursos instrumentais que continuavam restritos ao canto áulico ou citaredo — e, assim como aconteceu para a poesia, a música culta do século VII nascia da aproximação e combinações de ritmos já existentes.

Aliás, ainda que essencialmente associadas à estrutura métrica e à estrutura do ritmo que a ela servia, a poesia é que sempre prevaleceu ao tempo em que, já alcançado todo o vigor que lhe dera a epopéia, encontrava-se a música ainda restrita a instrumentos de poucos recursos, como a flauta primitiva que, se a Platão parecia tão expressiva, era apenas em razão de sua superioridade à cítara (35).

Ainda ao tempo dos trágicos, era débil, com poucas notas, servindo apenas para dirigir e sustentar o canto coral, como a descreve Horácio “*Tibia non ut nunc orichalco vincta tubaeque, Aemulae, sed tenuis simplesque foramine pauco, Adspirare et adesse choris erat utilis*” (36).

Mesmo em tempos anteriores, quando se associavam as três artes que procuraram a harmonia do tempo, a poesia sempre guardou a soberania que mais se realçava em virtude da pobreza da música que lhe servia de acompanhamento (37).

A propósito, lembra Croiset (38) os versos de Pratinos, relativos ao tempo em que alguns inovadores quiseram dar maior realce à música, e que transcreve: “Que é esta desordem, e que querem estas danças! Que audaciosa violência contra o altar de Baco!... Ao canto é que a Musa tornou rei; a flauta deve segui-lo, pois ela não é mais do que a sua serva” (39).

Houve, certamente, uma revolução musical que permitiu maior amplitude para a poesia lírica. Somente com os novos quadros do nomo, ampliado por Olimpos, Terpandro e Clonas

---

(35). — *Rep.* III, 399.

(36). — *Ars poetica* — *Epistula ad Pisones* — 202 — 204.

(37). — “Souvent même à ces chants s’ajoutaient des danses. La beauté de la forme humaine, animée d’un mouvement cadencé, complétait la beauté des pensées et de la mélodie. Sous sa forme la plus parfaite, de lyrisme grec, suivant la remarque de Westphal, associait les trois arts qui réalisent l’harmonie dans la durée, comme certains temples où s’associent l’architecture, la sculpture et la peinture, offraient en spectacle le concert (moins étroit pourtant) des trois arts qui réalisaient l’harmonie dans l’espace. Il faut ajouter que, dans cette association, contrairement à ce qui se produit d’ordinaire en pareil cas chez les modernes, c’était toujours la poésie qui gardait le premier rang. Elle était reine, et la musique, aussi bien que la danse, ne servait qu’à la rehausser”. (A. e M. Croiset, *op. cit.*, II, pág. 8).

(38). — *Ibidem*; V. Plutarco, *De Mus.* c. XXX, pág. 1141 D.

(39). — *Ateneu*, XIV, 617 C-F.



(40), os poetas encontraram a possibilidade de repetir, na poesia lírica, as idéias e sentimentos apenas balbuciados nas canções populares.

Essa revolução musical serviu, sem dúvida, à evolução da poesia, antes voltada para a epopéia na qual se mantiveram os grandes artistas do século VIII, e dedicada, no século posterior, à poesia lírica mais próxima das aspirações populares; mas, somente alcançou a importância que a ela se assinala quando dela se serviram os poetas para torná-la, mais do que musical, uma revolução literária que, partindo da inspiração popular, se constituiu numa poesia escrita.

### III. — Gêneros da poesia lírica.

Tendo em vista a origem e o desenvolvimento da poesia lírica, é natural supor que a variedade de gêneros por ela alcançados diz respeito à diversidade de estrutura métrica dos versos correspondentes ao compasso musical próprio a cada uma das composições que, ou celebravam acontecimentos da vida pública e religiosa, ou se destinavam, na poesia pessoal, à exteriorização de estados de alma traduzidos por idéias e sentimentos variados.

Em verdade, tôdas estas circunstâncias existiram na determinação dos muitos gêneros em que se dividia o lirismo grego, e um estudo pormenorizado deveria levar em conta, além delas, mais a evolução por que passaram, ora desaparecendo, ora se ampliando para além de seu uso primitivo, assim como a criação de novos gêneros e sua razão nacional.

Entretanto, a multiplicidade de critérios que assim se propo-riam para uma distribuição ordenada, ainda que a partir

---

(40). — “Les véritables fondateurs du lyrisme grec, aux yeux des anciens, sont Olympos, Terpandre et Clonas. Olympos est phrygien; Terpandre est de Lesbos, mais vit à Sparte; Clonas est Arcadien ou Béotien. Tous trois font de nomes; mais Terpandre, joueur de cithare et poète, compose des nomes citharédiques”... “Clonas et Olympos sont des flûtistes; l'un compose surtout des nomes aulédiques, c'est à dire où la flûte soutient la voix d'un chanteur; l'autre des nomes aulétiques, c'est à dire, pour la flûte seule. Tous trois vivent à peu près en même temps. Ensemble ils personnifient la révolution qui, vers la fin du VIII<sup>e</sup>. siècle et le début du VII<sup>e</sup>., amène le nome, sous ses trois formes principales, à la vie littéraire et artistique. Il est clair que toute cette histoire est en partie légendaire et que l'imagination grecque, ici comme partout, a introduit dans le tableau du passé plus de simplicité, plus de symétrie et plus de netteté que la réalité n'en comportait; trois ou quatre noms résumant une foule des faits”. (A. e M. Croiset, op. cit., II, págs. 52-53).

apenas da cronologia, aconselha distinguirem-se os gêneros mais diretamente em razão do propósito que se tem em vista, dispensando, dentre outros, pormenores que não teriam lugar neste trabalho, e indicando a natureza de cada gênero apenas para a melhor localização daqueles de que devemos tratar.

Ademais, como a estrutura métrica dos versos em cada um dos gêneros suportou, igualmente, as inovações que sua aproximação sugeria, existindo, por vêzes, estruturas comuns a mais de um gênero, ou que sendo própria de um gênero anterior se transpôs para outro, não seria êsse o melhor critério para a distinção que se procura, a menos que se tivesse em vista apenas a evolução métrica do lirismo, que nos parece secundário, ao nosso propósito.

Sendo essa variação métrica mais o resultado do que a razão da variedade dos gêneros que assim se multiplicam em virtude da natureza da inspiração e oportunidade de uso, melhor será procurar na própria inspiração e emprêgo dos gêneros a razão de sua diversidade.

Assim procedendo, devemos distinguir, desde logo, a inspiração pessoal, em que está presente só o poeta, da inspiração coletiva. Se, na primeira classe, são as suas idéias e sentimentos que se revelam como expressão pessoal de uma meditação sôbre a existência, em geral, já na poesia coletiva, restrita à ocasião de sua oportunidade, é a multidão que aparece para celebrar o culto aos deuses, para a consagração dos heróis, ou ainda para participar dos acontecimentos comuns à vida pública, como as homenagens aos reis e nobres, ou simplesmente, o nascimento, o luto ou casamento.

Ainda que os gregos reservassem para a poesia lírica sômente as composições de maior variação musical — nas quais, entretanto incluíam as canções — a crítica moderna é unânime em nela incluir a **elegia** e o **jambo** de estrutura simples, sem grandes variações melódicas, e que constituem ao lado da ode lésbica ou jônia, as três divisões da poesia pessoal (41).

---

(41). — Apesar de muito complexa, como em Arquíloquo, por exemplo, a estrutura métrica do jambo, constituía-se, usualmente, de dois versos, o primeiro um dipódio trocaico, e o segundo, um tetrapódio. Essa estrutura dava ao jambo o caráter próprio a uma poesia satírica e agressiva, pelo qual veio a ser conhecido. A elegia de caráter grave e sentencioso, era constituída de um dístico, sendo o primeiro verso um hexâmetro, e o segundo um pentâmetro. A origem destes versos é incerta; quanto ao hexâmetro, lembra Aristóteles (Poética, 1449 a 24) a raridade de seu emprêgo na conversação, o que autoriza supor uma origem espúria, tendo talvez provindo do indo-europeu, com o qual guarda uma proximidade métrica. Embora existindo também entre romanos (Virgílio, Lucrécio e outros) é provável ter uma origem apenas

Já na poesia coletiva, que os gregos indicavam por epídica ou de aparato, a variação é maior, quer quanto às estruturas métricas, como quanto ao conteúdo devido às ocasiões a que se destinava.

O gênero que primeiro nasceu das criações populares religiosas ligava-se ao culto público. Nêle se distinguem, de um lado o canto monódico, o mais arcaico, como o **nomos**, e de outro os cantos corais, como as **peãs**, de ritmo grave e nobre, especialmente usada para atos de sacrifício, mais os **prosodia** — e sua variante, o **parteneu** — que acompanhavam a procissão. Com ritmo diverso, e associado à dança, existiu o **hiporquema**; e, como poesia coral em movimento circular, o **ditirambo**.

Em geral, todos êstes gêneros se continham na indicação ampla de **hinos** que, inicialmente, só existiram como composições litúrgicas.

Mais tarde, vieram a ser empregados para a celebração dos heróis, homenagens aos nobres e solenidades da vida pública leiga, constituindo o **epinício** — gênero mais célebre, que era o canto em honra dos vencedores nas olimpíadas; os **encômios** (42), sem indicação precisa de sua ocasião, mas nos quais encontramos os que celebravam as cerimônias de casamento — os **himeneus**; e os que se cantavam por ocasião da

---

literária, dentro do próprio grego, com a simples reunião de dois versos curtos que vemos existir no verso heróico da epopéia. Mesmo assim, divergem os autores: Bergk supõe a reunião de duas tripódias dactílicas; Leo, imagina uma composição primitivamente anapéstica, sucedida por dátilos; Christ, uma estrutura tripartida. O seu emprêgo pelos jônios é posterior ao seu uso na poesia eólica, da qual teria provindo (V. Wilamowitz, *Hellenistische Dichtung*). O pentâmetro — assim imprópriamente chamado — parece ter-se originado diretamente do hexâmetro, por dupla amputação. Sua criação é igualmente incerta, tendo sido atribuída, pelos antigos, aos primeiros elegíacos, Arquíloco, Terpandro e Calino, e, com maior insistência, ao primeiro (V. Usener, *Altgriechischer Versbau*, 1887, pág. 114; Meyer, *Geschichte des Altertums*, II, § 372; Crusius, “R. E.”, s. v. Archilochos). Entretanto, Clonas, citado como elegíaco, por Plutarco (*De Musica* 3 e 5) é anterior a Arquíloco. O seu uso entre os romanos — que o indicavam por **quinarius**, conservou a indicação métrica dos gregos — cinco tônicas — que não é rigorosamente certa (“Apposui senis te duce quinque pedes” — Ovidio, *Ex Ponto*, III, 3, 30; “Sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat” e, somando todos os pés do dístico: “Musa per undenos emodulanda pedes” — *Amores*, L. I, v. 27. V. *ibidem*, III, 1, 7 e ss.). A importância do pentâmetro, porém, quando seqüente ao hexâmetro, estava na sua riqueza de expressão, especialmente para a lamentação poética, de que a elegia se tornou sinônimo.

(42). — **Encomion**, que a princípio indicava as odes próprias a banquetes, ampliou o seu sentido para aplicar-se genericamente a qualquer canto diverso dos hinos.

morte e enterramento — os **threnos** e **epitalâmio**, e mais qualquer ode de elogio (43).

Em síntese, temos, pois, no desenvolvimento do lirismo grego, a elegia e o jambo, como os principais gêneros da poesia individual, e os hinos e encômios, os primeiros dedicados aos deuses, e êstes consagrados a vida humana como os principais gêneros do canto coral.

Quanto ao desenvolvimento literário dêstes diversos gêneros, devemos limitar-nos apenas a indicar as direções que seguiram a poesia pessoal e a poesia epidítica, especialmente não religiosa.

Enquanto a poesia coletiva se desenvolveu no sentido de uma progressiva variação de estruturas métricas sugerida pela aproximação entre seus gêneros, em maior número, por vêzes associados, encontrando, na diversidade de seu conteúdo de ocasião, novas inspirações para os encômios, a poesia pessoal, alcançou mais cedo a plenitude de expressão literária em que se manteve e a maior penetração de consciência a que se destinava.

As pequenas variações que vemos na elegia, no jambo, e nas cantigas de amor não constituem mais do que expressões accidentais próprias do seu caráter pessoal, em que o poeta mais livremente se revela; e não importam em uma evolução interna do gênero que se consolidava como expressão literária destinada à análise da consciência moral.

Outra circunstância deve ainda ser lembrada quanto ao desenvolvimento dos gêneros líricos.

Originariamente, a elegia e o jambo são próprios da Jônia, como canto áulico instrumental provindo da Ásia.

Lesbos, por sua vez, onde se desenvolve a ode eólica, é a terra dos citaristas Terpandro, Arion, Alceu e Safo que, igualmente compositores, recorreram à cítara para o canto das odes passionais.

Esparta, sem nada criar de original é, porém, onde mais se desenvolveu a poesia epidítica, atraída para a Lacedemônia pela intensidade da vida política e religiosa dos dóricos. O Peloponeso assim veio a ser a pátria da poesia coral.

---

(43). — Essa distinção, proposta para uma distribuição ordenada dos diversos gêneros líricos, não deve, porém, ser vista com o rigor de uma divisão que, na verdade, não poderia impor-se nem mesmo para a separação entre a poesia religiosa e leiga, monódia ou coral. Em Píndaro, por exemplo, os hinos, as peãs, os ditirambos, os prosódia, os parteneus, os hiporquemas são em honra dos deuses; e os encômios, os threnos e os epínícios, em honra dos homens.

Estes gêneros, entretanto, não se conservarão restritos a seus locais de origem. Graças às peregrinações, às grandes olimpíadas e às solenidades cívicas, e ao natural intercâmbio entre as cidades gregas, a elegia se desenvolverá também entre os dóricos, e a poesia coral, em tôda a Grécia.

Os poetas variam de gênero, sem contudo alcançarem, em todos êles, o resultado que consagrou a originalidade própria a algumas de suas composições. Solon, é o poeta da elegia, e não dos jambos que igualmente escreveu. Píndaro, “malgré la variété de ses chants lyriques, était déjà dans l’antiquité le poète incomparable des épinicies” (44).

#### IV. — O nomo primitivo e seus cultores.

Plutarco, ao procurar a origem do nomo, diz: “Na verdade, em cada nomo, conservava-se o mesmo ritmo; daí provém o nome do gênero” (45).

Essa etimologia tem prevalecido, em geral, apesar de arbitrária — como acredita Croiset — e de nada indicar, realmente, como caráter próprio do nomo.

Em verdade, a constância do ritmo é própria aos diversos gêneros do lirismo, e a evolução por que passaram, criando ritmos novos por vêzes apenas pela associação de ritmos já existentes, não constitui novidade que consinta opor os demais gêneros ao nomo em virtude apenas da regularidade de estrutura.

Aliás, como veremos, é precisamente o nomo o primeiro dos gêneros a evoluir, já com Terpandro.

Dentre a variedade de outras etimologias propostas (46), tôdas elas igualmente incertas, a que mais se aproxima da existência histórica do nomo, paralelamente ao sentido que o mesmo termo teve (47) na linguagem não musical, é a que o indica simplesmente como o canto habitual próprio às cerimônias usuais da liturgia, a ela necessário, e consagrado pela tradição.

(44). — A. e M. Croiset, op. cit., II, pág. 50.

(45). — De Musica, c. 6.

(46). — Nome provindo de Apolo Nomios (Proclus, Chrestom. 13); Estilo regular que distinguia o hino poético e musical da língua corrente.

(47). — O que é dado, por direito; donde, o que se possui e de que se tem o uso. Daí, o uso, o costume. (Hes. Th. 66; ibidem 417; idem, T. e D. 276). Segundo o uso e o costume (Pínd. Olymp. 8, 103). Deuses tradicionais reconhecidos pelo Estado (Platão, Leis, 904 a). Por amor ao costume e por ordem do uso (Antologia Palatina, 6, 349, 11, 141). Os usos dos deuses (Pínd. Pythic. 2, 81). O uso e o costume consagrado na lei; donde, Lei; e, o que é segundo a lei e o direito ou costume (Platão, Crat. 384, d).

Nada mais, pois, do que a maneira por que nessas cerimônias se cantava, isto é, a ária religiosa ou o hino litúrgico cantado em solo (48) em honra de um deus.

O uso do nomo não estava, entretanto, restrito a Apolo, como dá a crer Proclus; e, se os nomos constituíram, em maioria, composições apolíneas, a razão se deve ao seu maior uso entre os dóricos, de quem Apolo era o principal dos deuses. As mesmas composições existiram, já no início do lirismo, dedicadas também a Zeus, Arés e Atenas (49).

De outro lado, a natureza litúrgica do nomo explica o seu aparecimento na Grécia, provavelmente antes da epopéia que o suplantou por dispensar, com seu caráter de narração, o suporte musical precário da cítara tetracorde, nela podendo sobreviver apenas a poesia. A indicação de Plutarco (50), pela qual os gregos atribuíam alguns de seus nomos a Filamão, — apesar de o térmo só aparecer, pela primeira vez, em hino a Apolo Délio — revela o quanto se acreditava longínquo o seu aparecimento, assim coincidente com as origens míticas da civilização e da arte helênica.

A importância de Terpandro se revela, então, maior, como responsável que é pelo reaparecimento de um gênero literário que se estiolava ao lado da epopéia, e que somente ressurgiu a partir da revolução musical que veio dar ao lirismo encerrado no nomo, a amplitude de uma expressão variada e própria para a diversidade de conteúdo e ocasiões em que a poesia lírica se desenvolveu.

Esta circunstância explica mais o canto pessoal do nomo, por oposição ao canto coletivo das peãs e dos prosódia; pois, sendo a evolução musical responsável pelo virtuosismo com que o nomo reaparecia, era natural que somente o solista — igualmente compositor e executante — soubesse explorar os novos recursos instrumentais.

A origem asiática desta evolução (51) é indispensável; e, se entre os dóricos é que primeiro ela se revela, é porque Les-

(48). — Sômente ao século V o nomo se tornará coral.

(49). — V. A. e M. Croiset, *op. cit.*, II, pág. 55.

(50). — *De Musica*, c. 5.

(51). — A nova organização política da Jônia, com governos aristocráticos e democráticos que sucedem à nobreza real, coincide com a expansão territorial que mais aproximará a Grécia da Ásia, quer através do comércio intenso que então se desenvolve, como em virtude, ainda, de um crescimento da população urbana costeira. Por sua vez, êsse é o tempo de maior suntuosidade de alguns reinos asiáticos — os mais próximos e em intercâmbio constante com as cidades gregas — poderosas pelas suas riquezas. Da Frígia vêm as lendas de seus tesouros e, Midas, dizem as narrações gregas, tornava em ouro o que suas mãos tocassem.

bos era a cidade mais próxima da Ásia, e herdeira de uma tradição musical consagrada na própria lenda de Orfeu que teve sua cabeça levada pelas ondas do mar até sepultar-se naquela ilha.

Os novos gêneros e modos assim criados com o recurso das inovações instrumentais irão estender-se, de Lesbos, para toda a Grécia (52) e, conquistando a Jônia, já ao século VI

---

Giges e Creso eram igualmente conhecidos pelas riquezas da Lídia, da qual se acreditava carregarem ouro as águas do Patolis. Horódotos (I, 44) conta das oblações enviadas por Midas e Giges a Delfos. Para os seus cultos e cerimônias nacionais — em que a música sempre teve maior importância do que para os gregos — procuraram-se, em novos instrumentos, os recursos próprios à suntuosidade da vida religiosa e leiga, à volúpia dos banquetes, e ao canto puro e delicado das crianças, com a multiplicação de graves e agudos mais intensos, e o emprego de novos modos. Na cítara tetracorde conheceram os antigos somente os gêneros diatônico e cromático, variando o intervalo das cordas intermediárias: e, na disposição dos intervalos, apenas o modo dórico, em que o meio tom era colocado na parte grave do gênero diatônico. Acrescida, talvez por Terpandro, de um segundo tetracórdio, no qual a nota aguda é idêntica à do primeiro, a cítara heptacorde continua a gama — descendente entre os gregos — dando lugar a um intervalo de quatro tons e dois meios tons que sucedem ao intervalo de quarta do tetracórdio; tendo-se, assim, a oxitona e gama diatônica. Alteração semelhante haveria também para a flauta, antes de apenas quatro notas, e tão primitiva quanto a cítara aqueana. A ela se associou uma segunda flauta, vindo a ter, oito notas, diversas entre a flauta frígia — de sons graves e intensos, “capaz de encher o ar com seus lamentos” (Ateneu, IV, pág. 176) — e a flauta lídia, de sons agudos e pungentes como o canto das jovens e das crianças. Ao lado das inovações instrumentais propriamente, conseguiu-se mais dar aos instrumentos maior intensidade sonora, de maneira a dispensar-se a voz e a poesia que antes prevaleceram, constituindo-se a música instrumental pura (Plutarco, De Musica, c. 5), para o que contribuiu, ainda, poderosamente, a invenção do pectis, de muitas cordas, com sons agudos que rivalizavam a flauta lídia. Aos gêneros então já conhecidos se sobrepõe, como inovação, o gênero enharmônico — com dois quartos de tom e um intervalo de terça — que dá maiores recursos de expressão. Por sua vez, quanto ao modo, conheciam os gregos apenas o modo dórico, calmo e solene — em que o meio tom era colocado na parte grave do gênero diatônico. Da Ásia receberam, porém, o modo lídio, suave e comovente — em que o meio tom é posto na parte aguda — e o modo frígio, apaixonado — em que o meio tom se coloca no centro — e que serviu especialmente à inspiração mística e religiosa. Desta revolução virá a distinção entre nomes aulédicos e citaríficos, nos quais existia o canto e a poesia, e os nomes auléticos e citaríficos nos quais somente existiu a música instrumental.

(52). — Já notamos a resistência que os gregos opuseram, de início às inovações instrumentais da Ásia, sendo castigado Mársias por Apolo citarista. Entretanto, acreditou-se depois que o próprio Apolo era o inventor da flauta (Alceu e Alamão, in Plut. De Mus. c. 14) e Aristóteles (Política, 8, 6, 1341, b) diz: “Aliás, há uma razão no mito dos antigos que nos conta que Atena inventou a flauta”... Nesse mesmo mito, entretanto, conta-se que Atena, depois de inventar a flauta, atirou-a, porque o seu uso deformava a face dos executantes. E no próprio Aristóteles (ibidem) vemos ainda a condenação do seu emprego, “pois em nada contribui para o conhecimento enquanto à Atena atribuímos conhecimento

vemos associarem-se a cítara e a flauta na poesia de Simônides e Píndaro, sem que, na verdade, jamais se tenha ignorado a origem oriental do canto aulédico ou simplesmente das composições auléticas em oposição à musa citarédica dos dóricos (53).

Grande parte destas inovações é atribuída pelos gregos a Hygnis, Mársias e Olimpo (Plutarco, *De Musica*, c. 5 e 7); os primeiros, nomes legendários, e Olimpo — pelo que a crítica tem conseguido saber — nome de dois personagens distintos, um nascido de Mársias e igualmente legendário, outro dos últimos anos do século VIII, natural da Frígia, ao tempo, portanto, do reinado de Midas.

A existência de Olimpo, quando a Frígia alcançava o seu apogeu, nela se desenvolvendo, com as artes, em geral, também a música, levou os antigos a atribuírem a Olimpo tôdas as invenções musicais oriundas da Frígia, da Lídia e da Mísia — a que também se associava o nomo do primeiro Olimpo legendário — sendo, porém, certo, por tradição, que a êle se deve a criação da música puramente instrumental (54).

Entretanto, sua importância para a Grécia não é menor, uma vez que nela o desenvolvimento da poesia lírica se vê de tal sorte associado aos recursos musicais e instrumentais que, sem o desenvolvimento que se operou na música não teria a poesia lírica se libertado do nomo primitivo.

Suas composições — e, ainda as apenas auléticas, indicadas por Plutarco (55) viveram na Grécia, pelo menos até Platão, delas dizendo Alcebíades, no elogio de Sócrates: “Para êste elogio, devo recorrer a imagens”... “Digo que é êle em tudo parecido às Silenes que se vêem nas salas de trabalho dos escultores e que os artistas representam tendo na bôca um tubo ou uma flauta que seguram com as mãos; e, ao abri-las, vemos que no seu interior encerram estátuas de deuses. Assim digo eu que se parece êle com o satírico Mársias que encantava aos homens com os sons. Responderá Sócrates, não ser êle um flautista; mas, na verdade o é, e de

---

e arte”. “A música por ela executada não é própria do homem livre”... “pois o seu executante pratica a arte não para o conhecimento, mas para dar prazer — e, um prazer vulgar — aos seus ouvintes”.

(53). — V. Telesto, *Ateneu*, XIV, pág. 617.

(54). — A Olimpo se atribuem mais outras invenções, dentre as quais a do género enharmônico (Plutarco, *De Musica*, c. 7 e 11), a do modo lídio, de que primeiro se serviu no canto sôbre a morte de Python (ibidem, 15) e, talvez, do modo frígio, assim como a métrica do prosódia e do anapesto.

(55). — *De Musica*, c. 15.



muito superior a Mársias que necessitava de instrumentos para encantar os homens com o vigor de sua respiração, como ainda agora dêles necessitam todos os executantes desta música; pois, as melodias de Olimpo, provindas das de Mársias que a êle as ensinou, ainda que executadas por um grande artista ou por uma medíocre jovem, tem o poder que em nenhuma outra existe, de somente elas se apoderarem da alma e revelarem os anseios daqueles que necessitam dos deuses e de sua iniciação, pois são elas melodias divinas” (56).

#### V. — De Terpandro a Clonas.

Após Olimpo, ainda envolto nas imprecisões históricas que o indicam como criador da música instrumental e dos cantos aulédicos entre os gregos, seguem-se Terpandro e seus discípulos citaristas, por quem as novidades da revolução musical da Ásia se introduziram entre os dóricos, ao lado da elegia aulédica continuada a partir de Calino e Tirteu.

Era êle natural de Lesbos que “devait avoir, dès les débuts du VIIIe. siècle, une longue tradition de chants populaires et une culture musicale et littéraire relativement avancée: c’est ce que prouverait, à défaut de la légende d’Orphée, la fécondité lyrique de la grande île éolienne pendant la fin du VIIIe. siècle et tout le VIIe.; il y avait là des germes qui ne demandaient qu’à éclore” (58).

Ainda que ao alcance das novidades tanto quanto a Jônia asiática, conservou ela uma independência maior à cultura espúria que os eólicos só receberam, em geral, quando não colidente com seus hábitos e tradições.

Sem aceitarem o canto aulédico, toleraram, entretanto, a **pectis** que se tornou mais tarde um instrumento nacional, nunca abandonando, porém, a cítara que ampliaram, com a introdução de mais um tetracórdio.

Em Lesbos, divulgaram-se ainda os novos modos musicais que se combinaram aos antigos, sempre resguardado o caráter nacional da música citarídica que nunca perdeu o que de essencial a distinguia das composições asiáticas, quer quanto à poesia como também em relação ao uso do nomo litúrgico intimamente associado ao culto nacional.

Êste longo trabalho de aculturação por que passam os gêneros e modos musicais, devendo servir a uma tradição poética

(56). — Banquete, 215.

(58). — A. e M. Croiset, *op. cit.*, pág. 69.

e litúrgica diversa daquela em que se originaram, assim como, igualmente, o uso da *pectis* alienígena aculturada pelo *barbitó*, dela derivado, deve-se a Terpandro, que se acredita ser contemporâneo de Olimpo, tendo pois igualmente vivido no reinado de Midas II (59).

Sabemos que Terpandro, antes de vir a Esparta, onde se consagrou, havia estado em várias cidades da Grécia e Ásia Menor e, por várias vêzes, no santuário de Apolo, e talvez também de Delfos.

Contam os antigos que veio êle a Esparta convidado por ordem de um oráculo “para acalmar os espíritos tumultuados pelas dissenções civis” — quando se encontrava exilado de Antissa, sua terra natal, por morte involuntária — tendo sua vinda “alcançado o resultado esperado, com o restabelecimento da ordem” (60).

O que parece certo, porém, é que Terpandro havia sido escolhido para compor os cantos com que os espartanos vieram celebrar a paz, tendo a cidade então a êle dispensado as honras que passaram aos seus descendentes.

De qualquer maneira, Terpandro é um poeta espartano, como entendia a tradição dos antigos, que ao seu nome associava a criação da escola citarídica de Esparta e, com ela, o nascimento da música na Lacedemônia.

Quanto às inovações que realmente se deveriam a Terpandro, seria impossível precisar ao certo em que constituíram. A invenção do *barbitó* (61), ainda que não contestada, seria contudo de menor importância, uma vez que os cantos que deram celebridade a Terpandro são citarídicos.

Com respeito à cítara, atribui-lhe a tradição a invenção do tetracórdio suplementar que deu origem à cítara heptacorde (62). Entretanto, outras tradições existem que põem em dúvida a origem da cítara heptacorde, somente a partir de Terpandro (63), dizendo-se, mais, que na lira primitiva de apenas

---

(59). — Sobre a concordância das indicações que o situam mais no início do reinado de Midas II (738-695) e a razão para a elas atribuir maior valor do que as que pretendem situá-lo em data mais recente, v. A. e M. Croiset, *op. cit.*, II, págs. 70 a 72.

(60). — Plutarco, *De Musica*, c. 42.

(61). — Píndaro, *Ateneu*, XIV, 635, A.

(62). — Especialmente contada por Estrabão que repete os versos que atribui a Terpandro: “Deixando doravante, o canto a quatro vozes, faremos ressoar, em tua honra, hinos novos a sete cordas”.

(63). — O hino homérico a Hermes (47-51) atribui-lhe expressamente a invenção da lira de sete cordas:

Aristóteles (*Probl.*, XIV, 32) explica que as sete cordas da lira já existiam antes de Terpandro, que apenas as completou de mais uma,

quatro cordas não seria possível qualquer construção melódica — argumento improcedente, a nosso ver, pois a música primitiva dos gregos restringia-se quase que somente ao ritmo, que era mais necessário ao canto litúrgico, sendo certo, em qualquer hipótese, a existência do tetracórdio, no qual se encontra inteiramente a distinção entre os modos da música grega. Como invenção ou não de Terpandro, a êle se deve, pelo menos, a alteração indicada por Aristóteles, e, especialmente o uso que veio consagrar a cítara, primeiro entre os dóricos, e a seguir em tôda a Grécia.

A êle deve mais o lirismo grego a divulgação dos modos eólio e beócio, como ainda das estruturas métricas (64) que seus versos ilustravam e propagavam, e das quais pouca certeza se poderia ter, à vista do desaparecimento de sua poesia (65), apenas conhecida por alusões de outros e raros fragmentos incompletos, em que a necessidade de interpolação deve pressupor a estrutura métrica que só poderia ser conhecida a partir da restauração intentada.

Com relação ao nomo, entretanto, parece certo haver Terpandro ampliado de quatro para sete as partes que o constituíam, assim tornando a poesia lírica mais ousada, mais culta e mais variada na sua longa composição.

Das indicações que nos restam sôbre as obras de Terpandro, podemos saber, pelo menos, que se tratavam de nomos (66) religiosos, em que a música era certamente superior à poesia.

As alusões aos proêmios (67), sem que se saiba ao certo em que consistiam, pois Plutarco ora aproxima e ora separa do nomo, dêles não se tendo mais do que a idéia vaga do prelúdio algumas vêzes anterior ao canto e outras vêzes o canto anterior a uma cerimônia — são alusões demais incertas para que nêles se possa ver uma distinção de proveito para o estudo dos gêneros líricos.

---

enquanto suprimindo outra, de maneira a compor a oitava, com a eliminação da terceira nota da escala diatônica anterior, partindo da mais alta.

(64). — Sabemos que Terpandro se servia sobretudo de hexâmetro épico (Plut., De Musica, c. 4), usando também os espondeus alongados com quatro tempos longos e mais os troqueus associados a dátilos.

(65). — Cêrca de quinze versos, com dúvida quanto à autenticidade, tendo Terpandro se servido muitas vêzes de uma poesia já existente, como a de Homero que reviveu na cítara espartana.

(66). — Plut., De Musica, c. 4 e 6; c. 28; Píndaro, Ateneu, 635, A.

(67). — Nomo lídio, agudo; beócio, e eólio, pela origem de seu uso; Nomo orteu e trocaico, quanto ao ritmo dominante do jambo orteu e do trocaico semântico. Na estrutura métrica de três longas, o tempo percutido na primeira dava o ritmo trocaico, e na segunda o jambo orteu.

Quanto aos escólios, é provável que Terpandro a êles se tenha dedicado, especialmente por se tratar de um gênero originário de Lesbos mas do qual só se tem notícia a partir de Alceu.

Sua posterior existência entre os dóricos, depois de Terpandro, assim como o seu ulterior uso como um dos principais gêneros do lirismo grego, leva-nos realmente a pensar que, ao lado do nomo e do proêmio Terpandro tenha composto também escólios de inspiração diversa e ocasional.

Entretanto, tendo em vista a inexistência de qualquer notícia sobre o seu conteúdo — que apenas podemos imaginar considerando a oportunidade em que eram cantados — não poderão êles servir para o estudo que pretendemos.

Sobre o caráter geral de sua poesia — certamente de menor importância do que a sua música — é pouco o que se poderá dizer. Sabemos, de Plutarco (68), que em seus versos havia vigor e beleza; e à grandeza e simplicidade da tradição épica — que nêles se conservava como expressão de nacionalidade — associava Terpandro um tom pessoal mais sóbrio e viril, próprio às composições litúrgicas, sendo a sua arte essencialmente religiosa. A métrica épica conservou-se em Terpandro que muitas vêzes teria apenas composto para uma poesia nacional já existente, da qual manteve a métrica e o dialeto homérico, com as inovações dóricas.

O canto citarídico terá pois uma dupla origem do qual se estendeu para a Grécia. Apesar de espartana, a escola de Terpandro provém de uma tradição eólica onde a cítara continuou a existir (69), tendo Lesbos conservado a tradição musical da cítara e do barbitó, que prosseguiu com Alceu e Safo, igualmente metilenos, dos últimos anos do século VII e princípios do século VI.

De Lesbos e Esparta, portanto, é que se estenderá para a Grécia o uso da cítara; e, ainda que em Terpandro tenha ela servido especialmente ao nomo litúrgico, toda a poesia lírica citarídica ulterior, em seus variados gêneros, terá em Terpandro o seu criador.

O nomo de Terpandro, porém, está de tal sorte associado à tradição dórica que “a Esparta dos tempos posteriores adotou rigidamente o estilo de Terpandro considerando toda ulterior

---

(68). — De Música, c. 5.

(69). — Arion, por exemplo, a quem se atribui a criação do ditirambo literário, compositor de nomos citarídicos.

inovação como uma revolução contra o Estado"... "Lembramos a êste propósito a notícia do que as autoridades espartanas proibiram as composições de Timóteo, genial inovador, e mestre da música moderna da época, porque não se servia êle da cítara de sete cordas de Terpandro, consagrada pela tradição, mas de um outro instrumento com maior número de cordas e maior recurso de harmonia" (70).

Não seria possível, porém, ver na escola de Terpandro o uso da cítara como essencial. Ainda que a êsse convencimento nos sentíssemos levados pela importância que as inovações atribuídas a Terpandro tiveram no canto citarídico, é preciso lembrar que iguais inovações de gêneros e modos musicais eram possíveis, também, para o canto aulédico, em que realmente existiram.

Na verdade, a tradição eólica conheceu também as composições aulédicas; e se o canto citarídico se impôs em Esparta, a partir de Terpandro, como essencial ao "espírito da educação sôbre a qual descansava a vida da polis" (71), assim aconteceu apenas para a tradição que os dóricos conservaram de Terpandro.

Entretanto, as inovações por êle introduzidas se aproveitaram no lirismo eólico do canto aulédico, especialmente na Arcádia e em Tebas, de onde se acredita ser natural Clonas, pouco posterior a Terpandro; e nada haveria, pois, de incoerente em colocar-se Clonas na escola de Terpandro.

E' possível ainda que grande parte das inovações atribuídas a Terpandro e presentes também no canto aulédico, não se devessem à criação pessoal do citarista vindo de Lesbos, onde já eram conhecidas de uns e outros. A origem asiática da maioria destas inovações explicaria a sua presença, ao mesmo tempo, no canto aulédico e citarídico, sem que se deva perguntar como de Terpandro vieram elas para Clonas.

De qualquer maneira, porém, o que se tem em vista na escola de Terpandro é a presença de certas estruturas métricas musicais, e não pròpriamente o uso da cítara que já não era essencial à distinção entre a poesia mélica e a poesia áulica (72).

Dentre os nomes que assim usualmente se incluem na escola de Terpandro, em sua maioria legendários, sobleva notar

---

(70). — W. Jaeger, *Paidéia*, trad. inglesa de G. Highet, vol. I, pág. 92 e vol. II, pág. 226.

(71). — Plutarco, *De Música*, c. 30; Ateneu, 636 E.

(72). — V. o que se disse antes sôbre a importância das estruturas métricas.

o de Clonas, a quem Plutarco atribui os mais antigos nomos aulédicos (73).

Não se sabe ao certo a sua origem.

Natural de Tebas, ou de Tegeu, a incerteza quanto ao lugar de seu nascimento disputado entre as duas cidades não tem maior interêsse, uma vez que tanto a Beócia como a Arcádia e igualmente Lesbos, eram as regiões em que mais se cultivou o canto aulédico.

As dúvidas quanto ao tempo em que viveu não são menores do que as que se levantam com relação à sua própria existência, julgando-se, por vêzes, tratar-se apenas de um nome imaginário, como outros (74).

Sua importâtância, porém, não é menor, ainda que nêle se encontre apenas a indicação histórica de um momento na evolução do nomo, separando-se, em seu nome, o período dos nomos aulédicos do período posterior da poesia elegíaca. As criações que se atribuem a Clonas nada tiveram de original; e, provavelmente, já eram conhecidas dos cantores aulédicos. “Son role — diz Croiset — était un role de combinaison et d’application: ce qu’il avait imaginé, c’était d’accompagner avec la flûte enrichie par Olympos un chant analogue à ceux qui Terpandre soutenait du son de la cithare. D’autre part, on ne pouvait le supposer beaucoup plus récent, car il fallait qu’il fût antérieur aux origines de l’élégie” (75).

Tendo ou não existido, é ao seu nome que se associa o nomo aulédico de três árias, compostas em modos diversos: a primeira, dórica; a segunda frígia; e, a terceira, lídia (76).

Ainda a Clonas atribua à tradição os cantos de procissão — os **prosódia** — que existiram primeiramente em versos épicos, e mais tarde em dísticos elegíacos; sendo provável, porém, que tanto os cantos aulédicos como os prosódia já eram conhecidos antes do tempo em que se supõe ter vivido Clonas. “Mais ce que la tradition voulait dire en parlant des reformes de Clonas, c’est probablement qu’à une date voisine à celle où l’on plaçait Terpandre, ces chants pour la flûte avaient pris une importance et un éclat tout nouveaux, à la fois par le perfectionnement du jeu instrumental et par l’ampleur du développement poétique, peut-être aussi par l’emploi de formes métriques nouvelles, plus savants et plus nobles, à savoir l’hexa-

(73). — De Música, c. 5.

(74). — Igualmente nada se sabe sobre Polymnesto e Sacadas além do que conta Plutarco (De Música, c. 4, 5, 8 e 9).

(75). — Op. cit., II, págs. 83-84.

(76). — Plutarco, De Música, c. 8.

mètre et le pentamètre, étrangers sans doute à l'ancienne forme populaire de ce genre de poésie" (77).

O caráter essencialmente musical da poesia nômica, citárica ou aulédica, era, pois, responsável pelo desenvolvimento que teve no século VII, sempre na dependência dos recursos instrumentais e das inovações trazidas por Olimpos, Terpandro e Clonas.

Tratando-se, porém, de um canto litúrgico consagrado pela tradição que o resguardava das inovações sacrílegas (78), era natural que se conservassem os moldes herdados de seus criadores.

Assim é que — vivendo a arte mais da criação original do que da repetição de modelos conservados — a poesia nômica se estiolava entre os cultores que se sucediam, sempre em menor número, desaparecendo ao lado dos novos gêneros (79) para só ressurgir ao século V, como poesia dramática e coral, especialmente com Timóteo.

(Continua).

### LINNEU DE CAMARGO SCHÜTZER

---

(77). — A. e M. Croiset, *op. cit.*, II, págs. 84-85.

(78). — V. citação de Jaeger à pág. 38.

(79). — As peãs e hiporquemas, como as odes, tiveram então maior relêvo na poesia litúrgica, ao lado da qual se desenvolviam, então, a elegia, o jambo e o lirismo coral de aparato em que se conservava a solenidade do nomo, dêle mais próximo, porém, de conteúdo inteiramente diverso.